

L'Histoire d'Adèle H.
Apontamentos para uma cartografia da efabulação

AMÂNDIO REIS

Écrire n'a rien à voir avec signifier, mais avec arpenter, cartographier,
même des contrées à venir.

DELEUZE E GUATTARI, *Mille Plateaux*



L'Histoire d'Adèle H. (1976), François Truffaut

1. Mapeamento e desnorte

A longa-metragem que François Truffaut assinou em 1975 abre com um aviso ao espectador: «A história de Adèle H. é verídica [*authentique*]. Ela põe em cena acontecimentos que tiveram lugar e personagens que existiram.» A ambiguidade desta declaração dificilmente a consagra como aquilo que ela parece ser: uma atestação de veracidade. Como T. Jefferson Kline faz notar quando o compara com o adjetivo «true», do inglês, o termo francês «authentique» está semanticamente mais relacionado com a colagem a um ponto de vista íntimo do que com um critério de rigor histórico (Kline 2010: 110), e não deve, portanto, ser tomado por reivindicação de verdade em sentido objectivo.

Há ainda que ter em conta o uso de indefinidos («*des événements*», «*des personnages*») que apenas reclamam a veracidade de algumas das personagens e de alguns dos acontecimentos retratados no filme, deixando assim a falsidade de outras e outros totalmente em aberto. Ou seja, esta mensagem pode ser lida como uma atestação geral de veracidade, mas ela contém já o implícito de uma dimensão ficcional que permanece indeterminada. De facto, a ênfase na *transposição para a cena* de «acontecimentos que tiveram lugar» e de «personagens que existiram» também sublinha — muito mais do que a fidelidade histórica — o distanciamento representacional subentendido na transmutação *em filme*. Portanto, lida como uma reivindicação de factualidade, a declaração inicial é con-

traditória justamente por focar o meio de representação e de artifício próprio do cinema, a *mise en scène*¹.

A primeira linha dos créditos finais retoma e ilumina a ideia que aqui se vem desenvolvendo: «Esta foi a história de Adèle H.» [*C'était l'histoire d'Adèle H.*]. Esta constatação, ao que parece redundante e indubitavelmente desnecessária, joga com a duplicidade fundamental derivada do facto de o filme de Truffaut se intitular também *L'Histoire d'Adèle H.* Assim, a declaração final despe a primeira das referências a uma realidade suposta, para a tornar absolutamente particular (Kline). Simultaneamente, ela é a chave para três possibilidades de leitura retrospectiva: este foi o filme de François Truffaut, que acabou (uma estranha perífrase para substituir a palavra *Fim*); aquela foi a história que Adèle Hugo *viveu* (o que recupera a sugestão de veracidade, de alguma coisa que «aconteceu»); aquela foi a história que Adèle Hugo *contou*, e, por implicação, ela é também o seu filme. Esta última é uma hipótese que se afigura problemática, e que retomarei adiante.

A entrada na narrativa, através de um plano sobre um mapa-mundo e de um *zoom* sobre Halifax, na península da Nova Escócia, articula-se com um signo cartográfico que é um prolongamento da declaração inaugural, uma vez que, tratando-se o mapa da cidade de um documento histórico, que cumpre perante o espectador a função de localizar geograficamente a diegese, ele não atesta mais do que uma relação referencial com a verdade. O mapa não é Halifax, mas uma representação gráfica de Halifax que, em termos fílmicos, funcionará como ponto de transição, levando-nos à verdadeira cidade ou trazendo-a até diante dos nossos olhos. Porém, o *raccord* entre o mapa e a *live action* do desembarque de Adèle faz-se ainda através de um plano fixo da pintura de uma embarcação sobre as águas, atrás da qual vão surgindo as luzes de barcos reais e o porto de Halifax. Este elo figurativo entre as duas sequências sugere que a mudança do mapa para

a cidade real (que, por sua vez, espelha a transição entre o anúncio de uma história verdadeira e o filme ficcional que está a começar) não acontece na passagem de um regime de representação à realidade propriamente dita, mas na passagem de uma representação a outra representação.

Em suma, Truffaut recorre a uma sequência de autenticações irónicas na abertura de *Adèle H.* que, afinal, reitera de diferentes maneiras a falsidade do que estamos a ver. Além disso, este jogo estava já anunciado no título do filme, no qual o nome de família da protagonista é reduzido a um «H» que é também o da palavra «Histoire», termo ambíguo que tanto serve à historiografia quanto à ficção. Truffaut conserva um vestígio de historicidade, a primeira letra de um patronímico, ao mesmo tempo que o elide, vinculando o nome de Adèle a uma inicial que é a mesma do nome dado à efabulação, sua origem alternativa.

2. Verdade e mitomania

Tal como a carta, o mapa corresponde à presentificação de uma ausência e insere-se num sistema de substituição das coisas pelas suas representações. Ele traz a cidade de Halifax, assim como as cartas que Adèle recebe trazem a voz de Victor Hugo (em *over*), as *money orders* são trocadas por dinheiro, e uma das cartas de Adèle leva o seu anúncio de casamento, materializado e tornado público no destino, mas falsificado na origem. A moldura cartográfica dos primeiros instantes do filme parece inclusivamente confluir com a sinalização taxonómica, sistemática, dos lugares da cena: «ROOM AND BOARD», «BOOK SHOP», «PUBLIC NOTARY», «BRITISH BANK OF NORTH AMERICA», etc. Esta hiper-sinalização dos espaços artificializa a própria cidade de Halifax, tornando-a o cenário no qual vemos Adèle representar a sua busca e a sua farsa, ou seja, evidenciando a qualidade cenográfica de um espaço que é, em tudo o resto, apresentado realisticamente.

A série de *verdades em diferido* que encontramos nos primeiros minutos do filme prolonga-se até à visita da jovem protagonista ao notário, onde ela finge ser esposa de um médico, deslocada a Halifax como favor a uma sobrinha «um pouquinho romanesque» que estivera mais ou menos comprometida em casamento

1 Paola Malanga, entre outros, denuncia um desvio basilar de *L'Histoire d'Adèle H.* em relação à realidade que nos obriga a reconsiderar a declaração de «autenticidade» inicial: «Adèle não escrevia ao pai mas sim ao irmão, e Truffaut escreveu ele mesmo algumas páginas, como aquelas em que a jovem se define como “nascida de pai incógnito” ou apela às suas “irmãs” do século XX» (Malanga 1996: 396).

com um Tenente Pinson. A história apresentada ao notário parece corresponder à verdade em todos os pontos, excepto na substituição da protagonista por uma suposta sobrinha. A sofisticação da mentira permite-lhe até julgar reprovadamente essa sobrinha como «um pouco romanesca demais», o que assenta muito bem a si mesma e, por conseguinte, constitui um primeiro momento importante de distanciamento e auto-análise da sua personagem.

A ironia da situação agudiza-se quando a surdez do notário obriga Adèle a repetir com veemência o exacto contrário do que sente: «O Tenente Pinson é-me perfeitamente indiferente... *O Tenente Pinson é-me perfeitamente indiferente*». No entanto, e noutra demonstração da complexa antinomia entre falsidade e autenticidade que percorre o filme, percebemos no final que esta declaração era premonitória da indiferença real que ela virá a nutrir por Pinson, ou se tratava, para enfatizar outra das suas dimensões, de uma *verdade em devir*. A relação entre o momento do ensaio da indiferença e o momento da sua concretização suscita, por seu turno, uma reflexão acerca dos diversos níveis de representação em *L'Histoire d'Adèle H.*, e alerta-nos para o que será um filme dentro do filme, entre o desempenhar de Adèle da sua própria *história* e a auto-reflexividade do filme de Truffaut em que essa história está incluída.

Naquele episódio assistimos à primeira de várias mentiras de Adèle relacionadas com a sua própria identidade ou com a de Pinson. Depois de encontrar o Tenente pela primeira vez na livraria («romanesca», de facto), ela explica ao livreiro: «[Pinson] é o cunhado da minha irmã». Esta afirmação marca o princípio de um processo de emulação de Léopoldine, a sua irmã mais velha, vítima precoce de um acidente mortal, e é outro exemplo da recombinação de figuras à qual Adèle recorre frequentemente, assumindo a posição de uma *meneuse de jeu*. O seu delírio deixará claro que o casal que ela forma com Pinson se confunde com o casal formado por Léopoldine e pelo jovem marido sacrificado por amor a ela. Assim, percebemos estar na livraria diante de uma mentira que é também uma verdade em diferido, e que participa complexamente nos processos de efabulação de Adèle e na sua fantasia erótica. Num jogo de faz-de-conta algo mórbido, a protagonista estabelece um parentesco póstumo entre o seu *marido* hipotético e a sua irmã falecida, assim interposta entre os dois aman-

tes, invocada como terceiro elemento necessário à conformação do que vem a ser, na verdade, um triângulo amoroso. Adèle precisa da reminiscência de Léopoldine e da sua tragédia para projectar em Pinson a imagem do marido ideal, e, inversamente, precisa de Pinson para concretizar no plano material a sua fantasia de uma história de amor que possa igualar a de Léopoldine (e, por conseguinte, igualá-la à irmã).

A Mr e Mrs Saunders, os seus anfitriões em Halifax, Adèle vai oferecer ainda uma outra história da sua relação com Pinson, num processo aleatório de ficcionalização da vida que parece acompanhar *pari passu* a vivência e a experiência. Apropriando-me das palavras de Lúcia Nagib em relação a *L'Homme qui Aimait les Femmes* (*O Homem que Gostava das Mulheres*, 1977), podia dizer que, também aqui, «a autobiografia [...] não é pois outra coisa senão autoficção» (Nagib 2013: 543).

3. Ideal e imanência

Num comentário novamente irónico, sem conhecer as implicações do que está a dizer, Mrs Saunders dá continuidade à ficção que Adèle havia iniciado com o livreiro. Ao deparar com uma fotografia da protagonista num álbum da família Hugo, e após elogiar efusivamente o «artista» e irmão de Adèle, Charles Hugo, a quem atribui todo o mimetismo conseguido — em vez de nele reconhecer uma simples qualidade tecnológica da fotografia — a hospedeira atenta no retrato de Adèle e comenta: «dir-se-ia que está viva». Uma vez mais, a frase tem um duplo sentido. Aplicada à fotografia, ela dá apenas conta da semelhança *vivificante* daquela imagem com a realidade. Dirigida a Adèle e modalizada no condicional, ela abre a possibilidade de a protagonista não estar inteiramente viva, ou não ser exactamente a sua pessoa de carne e osso, tratando-se antes, tal como a fotografia, de uma «representação» [*ressemblance*].

Esta segunda interpretação ganha fundamento imediatamente a seguir, quando Mrs Saunders segura nas mãos um retrato a desenho de Léopoldine Hugo e o toma por uma representação de Adèle, cometendo um erro que é rápida e afectadamente corrigido por esta última. É importante notar que, ao con-

fundir Adèle com a figura da irmã *morta*, Mrs Saunders está por um lado a corroborar a fantasia da jovem, e por outro lado a reconhecer o seu estatuto fantasmático, já declarado na anterior observação dúplice («dir-se-ia que está viva»), aplicável quer à sua fotografia, quer ao seu corpo. Um terceiro efeito do mal-entendido de Mrs Saunders será ainda, certamente, o de anunciar a destinação de Adèle para a morte.

Assim, podemos dizer que, tal como o retrato de Léopoldine, o corpo de Adèle é um objecto *referencial* e aspira a uma outra vida. A semelhança com a irmã, tão grande que se torna quase inverosímil e também inquietante — *unheimliche* —, não é mais do que o reflexo da obsessão de Adèle em ocupar o lugar da primeira, e o comentário de Mrs Saunders é uma prova, ainda que oblíqua, de que Truffaut está a condicionar o filme segundo o ponto de vista de Adèle sobre o mundo, num plano alucinatório (digamos, subjetivo, ou não-confiável) da representação, que emerge nos dois momentos em que ela sonha que se está afogar, tal como acontecera a Léopoldine.

Patrice Bougon defende que a retórica fílmica de Truffaut produz, sob uma capa de pretenso realismo, uma «visibilidade encriptada» (Bougon 2014: 180). O estudioso lembra ainda que a fantasmagoria de Adèle depende fortemente do regime epistolar que ela instaura no seio do filme, e que tem como um dos seus momentos mais representativos o episódio em que envia a Pinson uma prostituta juntamente com uma carta na qual revela oferecer aquela mulher ao Tenente. Parece-me pertinente a ideia de que, além de fazer coincidir a mensagem com a mensageira, ou o conteúdo da carta com o corpo que a transporta, Adèle se está a presentificar com este gesto, diante de Pinson, no corpo de uma outra que leva a sua voz — já que a carta é ditada por si mesma em voz *over* —, através de uma *dupla* «identificação fantasmática» (189).

Em *Baisers Volés* (*Beijos Roubados*, 1968), Fabienne Tabard também responde a uma carta de Antoine Doinel com o seu próprio corpo. Porém, se encontramos nestes dois casos exemplos importantes da exploração do nexo entre corpo e correspondência no cinema de François Truffaut, o gesto de Adèle mantém o segundo filme num regime cerrado de epistolaridade no qual se destaca a sua relação com o Tenente Pinson. Sendo apenas parcialmente uma forma de corpo-

realização da carta, o corpo da prostituta é ele mesmo um outro referente para o corpo de Adèle, é um prolongamento da missiva, investido, portanto, de um carácter simbólico e de uma função dêictica. Talvez este corpo tornado congénere das palavras seja a manifestação menos óbvia do efeito *literário* que a Adèle que Truffaut nos apresenta tem sobre a realidade circundante, captada para o ponto centrípeto do diário que ela escreve em permanente tensão com a vida. Podemos dizer, assim, que a escrita de Adèle ultrapassa não só os limites da materialidade, entre as páginas do diário e os espaços e corpos ao seu dispor em Halifax, como também os limites da ficção, entre o diário ou livro de memórias de que é autora e o filme de Truffaut no qual é personagem. A distinção e a confluência a que me refiro dão-se ambas, portanto, entre a pertença da protagonista à história e ao seu próprio «historizar». Em todo o caso, o que Adèle percebe e por sua vez nos revela a nós enquanto espectadores de cinema é uma espécie de imanência literária do real, e aí reside a sua natureza verdadeiramente «romanesca».

O retrato de Léopoldine e a fotografia de Pinson que ela conserva num altar — como boa praticante da «religião do amor», ou «religião dos mortos» (James 1996: 452), para recuperar a expressão que Henry James utiliza no conto adaptado por Truffaut em *La Chambre Verte* (*O Quarto Verde*, 1978) — participam de um conjunto central de imagens idealizadas no cinema de Truffaut, com uma ligação especial à figura de Muriel em *Les Deux Anglaises et le Continent* (*As Duas Inglesas e o Continente*, 1971)². Tal como Muriel, Adèle escreve pela primeira vez aos pais, e lê-nos essa carta em voz alta, enquadrada por um espelho, isto é, dirigindo-se, em primeira instância, a uma imagem de si mesma.

Pode destacar-se a proximidade entre *L'Histoire d'Adèle H.* e *Les Deux Anglaises et le Continent* ainda noutros termos. Alguns críticos apontam para a particularidade de ambos os filmes conterem figuras de pais ausentes, ou mortos, e para o facto de Mrs Brown oferecer às duas filhas um exemplar de *Os Miseráveis* (o único livro que vai aparecer também em *L'Histoire d'Adèle H.*) como leitura

2 Junji Hori fez uma leitura muito proveitosa neste particular das dinâmicas entre o cinema, a imagem fotográfica (ou «imóvel») e a «possessão por imagens» em boa parte da obra de Truffaut, estabelecendo uma analogia entre o altar de Adèle a Pinson e o altar de Antoine Doinel a Balzac em *Les 400 Coups* (*Os 400 Golpes*, 1959) (Hori 2013: 142-5).

de preparação para a chegada de Claude (Colvile 1994: 291). Martin Lefebvre destaca as falas que se repetem entre uma obra e a outra (Lefebvre 2013: 52-53), no âmbito de uma «uma rede de referências internas através da qual cada filme está ligado a outro, ou espelha outro» (Lefebvre 2013: 44). No entanto, será porventura mais importante no estabelecimento deste elo a dinâmica entre a figura materna — Mrs Brown e Mrs Saunders, interpretada nos dois filmes pela mesma actriz, Sylvia Marriott —, e as duas irmãs, uma representante da vida e do mundo físico (Ann ou Adèle), e a outra ligada a um plano da transcendência, enquanto figura que se furta à visibilidade ao mesmo tempo que se apresenta, na própria trama do filme, como *imagem* (Muriel ou Léopoldine).

Depois de um delírio durante o qual Adèle se revolta contra a «impostura do estado civil» e contra a «confusão de identidades», definindo-se, em termos quase «cavellianos», como uma *mulher desconhecida* («nasci de pai incógnito»), ela sofre um surto de ciúmes da irmã morta ao fim do qual lhe ardem os olhos. Tal como acontece com Muriel, a vista de Adèle deteriora-se pela escrita e pela leitura, mas o momento da queima dos olhos é, em ambos os casos, o sinal da chegada ao auge da obsessão, e ela decorre, de igual modo para as duas personagens, da alucinação de uma figura ausente.

Se na miragem de Muriel, que precede a sua cegueira, ela vislumbra o rosto de Claude contra a luz do sol, vendo-o ao mesmo tempo que não o pode ver, Adèle alucina com o caixão dos amantes, e, em particular, com o vestido da irmã, «o vestido da jovem noiva». A aproximação com *Deux Anglaises* ilumina a ambiguidade desta pulsão e o movimento antitético em que ela assenta: febril e delirante, Adèle considera necessário destruir ou doar as roupas da irmã, símbolos místicos da devoção familiar e do amor ideal, que são, na verdade, o que ela ambiciona para si mesma, enquanto no primeiro filme Muriel alucina o seu objecto de desejo (Claude), ao mesmo tempo que o renega, ou que ele lhe é negado por força de diversas circunstâncias.

A auto-referência de Truffaut evidencia que o objecto de desejo de Adèle não é necessariamente o Tenente Pinson, mas talvez a ideia fixa de uma criança preterida: o vestido de casamento da sua irmã, o amor idealizado de Léopoldine e a sua condição de filha amada e respeitada. Pinson está subalternizado a este

plano, e é assim um falso alvo que no final, em Barbados, passa completamente despercebido pelo campo de visão daquela que tem em diversas instâncias, paradoxalmente, o *olhar da câmara*, mas cujo deambular pela rua remete para a alucinação e para a produção de imagens no interior de «um labirinto da memória» da sua personagem (Bruno 1981: 107).

O dispositivo de cinema em que consiste o olhar de Adèle — considerada por Junji Hori uma «iconófila em estado puro» (Hori 2013: 145) — acabará por ficar cego à imagem do verdadeiro Pinson, ou seja, o «referente» real da fotografia que ela venera (Hori 2013: 145), conservando apenas na memória a sua figura alucinada, numa inversão violenta do episódio de voyeurismo a que antes assistimos. Em suma, o amor maior de Adèle é o que ela tem pela sua ideia, e é isso que a leva à construção da sua própria história e possibilita uma correspondência amorosa unilateral, dirigida a uma imagem sem referente. Adèle não precisa da resposta de Pinson para viver a sua fantasia, que se agudizará em termos abstractos, no final, como uma *câmara subjectiva* absoluta, inacessível, que corresponderia em termos fenoménicos à opacidade da sua loucura e à encriptação do seu diário escrito em código.

Já houvera um indício de que é Adèle quem dita as regras do jogo epistolar que atravessa o filme — ou seja, de que ela escreve sobretudo de si para si —, aquando do envio da primeira carta a Pinson, por intermédio de Mr Saunders. O mensageiro regressa sem uma carta de resposta do Tenente, que, ficaremos a saber, não chegou a ler a dela. Adèle parece destroçada, mas perceberemos depois que a ausência de resposta acaba por ser um acidente essencial ao seu monólogo amoroso, ou, segundo Collet, à sua «história de amor com apenas uma personagem» (Collet 2004: 72).

Quando os dois jovens se encontram finalmente na casa de Mrs Saunders, é a própria Adèle que começa por tapar a boca de Pinson com a mão, cortando-lhe a réplica. Pinson parte da hospedaria um pouco depois e ela escreve-lhe imediatamente uma carta, que não tem qualquer intenção de enviar, na qual revela ter um grau de esperança no sucesso da relação e fala de uma versão edulcorada da história que são incompatíveis com o que acabáramos de ver. Esta situação não é muito distante da que encontramos em *Letter from an Unknown Woman*

(*Carta de uma Desconhecida*, 1948), de Max Ophüls, desde que recebamos a história de Lisa com algum cepticismo, e consideremos o filme que nos é apresentado como nada mais do que a versão dela mesma da sua história, dada a ler a Stefan Brand quando já fora ultrapassado um limite temporal que permitisse a resposta e a contra-argumentação. Tendo apenas em conta os elementos disponíveis, não se pode descurar completamente a hipótese de que Lisa e Adèle sejam afinal *storytellers* com um plano semelhante de imposição da sua própria versão da trama amorosa.

A reminiscência da obra de Ophüls manifesta-se ainda no episódio em que, coincidindo o seu olhar com o ponto de vista da câmara, uma Adèle sorridente espia o Tenente Pinson durante uma cena de sexo com outra mulher. Além de oferecer uma prova do carácter masoquista de Adèle, a situação remete para *Rear Window* (*Janela Indiscreta*, 1954), de Alfred Hitchcock, e para o tópico do voyeurismo enquanto condição natural do cinema, certamente assimilado por Truffaut³. Nesta e numa outra cena, na qual observa Pinson e a amante através de binóculos durante um espectáculo de hipnotismo — e tal como acontece com Lisa em *Letter from an Unknown Woman* —, Adèle adota o ângulo da câmara e o olhar do espectador e do realizador durante o tempo da «traição». Disto se infere que ambos os filmes propõem representar o ponto de vista indiscreto da mulher apaixonada e obsessiva, que coincide com o ponto de vista da câmara, que está por sua vez a gravar a história que ela conta, ou seja, que está inequivocamente ao seu serviço e é um reflexo da sua visão. No fundo, podia defender-se que os dois se inserem numa linha de filmes focalizados em mulheres apaixonadas, heroínas trágicas, inaugurada por Max Ophüls em *La Signora di Tutti* (1934), no qual a correspondência entre alucinação e filme, assim como a origem da trama *no interior da cabeça*, é cenicamente literalizada.

3 Na sua entrevista a Hitchcock, o realizador francês faz notar: «Somos todos *voyeurs*, quanto mais não seja quando vemos um filme intimista. Aliás, James Stewart, à sua janela, encontra-se na mesma situação do espectador a assistir a um filme» (Truffaut 1987: 162).

4. Nome e anonimato

Em *L'Histoire d'Adèle H.* é Mr Whistler, o livreiro, que oferece a Adèle *Les Misérables*, despertando-lhe a indignação pelo que ela interpreta como uma afronta e conduzindo-a ao movimento de elisão do nome do pai, quando fecha o livro sobre um grande plano do nome do autor na página de rosto. Este gesto terá um equivalente nos camarins do teatro, onde Adèle tenta convencer o hipnotizador a fazer Pinson casar-se com ela, persuadindo-o com o nome do pai, que escreve no espelho com um dedo, sobre o seu próprio reflexo turvado pelo pó, e apaga em seguida. Assim, o nome de Victor Hugo surge continuamente preso a uma dialéctica entre apagamento e afirmação. Ele é usado, por exemplo, como factor de legitimação da pessoa de Adèle e de exercício de influência perante o Juiz Johnstone, que ela consegue convencer da má índole de Pinson, desfazendo assim os planos de casamento entre o Tenente e Miss Johnstone.

Antes, no banco, víramos Adèle dizer a uma criança que se chamava Léopoldine. Em seguida, recebe do pai a autorização de casamento, volta atrás e confessa em inglês: «my real name is Adèle». Com a autorização de casamento, Adèle pode ser ela mesma porque acredita que a sua fantasia está à beira da concretização. Confrontada depois com o fracasso desse objectivo, a protagonista parece encetar um jogo em que, de uma maneira ou de outra, tem de sair vencedora, e passa a asseverar perante Mrs Saunders a importância do seu nome e do seu trabalho. É então que afirma opor-se por natureza ao casamento: «por nada no mundo renunciarei a chamar-me Mme. Hugo».

Numa cena emblemática de disfarce, na qual se infiltra travestida numa festa, Adèle surpreende Pinson e tenta convencê-lo a casar, revelando a autorização de Victor Hugo para o efeito. Perante a inflexibilidade de Pinson, ela recorda as cartas do passado em que era ele mesmo quem falava de casamento. Adèle parece pois nutrir uma ideia de permanência da escrita, incompatível com a mutabilidade do mundo e com a passagem do tempo. Pinson, por seu lado, oferece a perspectiva oposta. Em casa de Mrs Saunders ele diz-lhe: «eu amei-te» [*je t'ai aimé*]; e fora da festa, no cemitério, trocando a familiaridade do tu pela formalidade do vós, continua: «conheci mulheres antes de si, conheci-as depois de si, e conhecê-las-ei ainda». A violenta divergência de senti-

mentos entre os dois recupera, portanto, o tópico da falta de sincronia na correspondência entre os amantes que marca centralmente *Jules et Jim* (*Jules e Jim*, 1962).

Adèle escreve aos pais, mentindo. Afirma que se casou com Pinson e que a partir de então quer todas as cartas dirigidas a si endereçadas a «Madame Pinson», com a palavra «Madame» bem visível. A leitura desta carta acontece numa sobreimpressão do rosto de Adèle no oceano, simulando o trânsito da missiva através do mar. O rosto da jovem é depois substituído por um mapa no qual se traceja a travessia desde Halifax até Guernsey. Por um lado, a sobreimpressão da face da emissária numa paisagem onde se imagina o percurso da carta sinaliza um momento fracturante da correspondência, e é uma técnica utilizada já com esse sentido em *Jules et Jim* ou *Deux Anglaises*. Por outro lado, ela sinaliza um marco no percurso da protagonista, registando a sua entrega a uma fantasia cada vez mais aguda, conduzida por si mesma numa tentativa penosa de agir contrariamente à realidade.

O nexó entre mapa cartográfico e rosto humano — isto é, entre o mapa da cidade e o rosto de Adèle —, quando pensado em articulação com a cena em que os rostos de Adèle e de Truffaut se encontram «*vis à vis*» (Malanga 1996: 397) no porto de Halifax, poderá decorrer então do que Tom Conley apresenta como o «cinema autobiográfico» de Truffaut, no âmbito do qual a própria vida é «concebida como um itinerário»⁴. Além disso, a sequência de *reenvios* da carta, estruturada em sobreimpressão, retoma a série inaugural de *raccords* e, como tal, enfatiza tanto o cariz materializador da carta/mapa, que traz consigo ora um espaço, ora um rosto, quanto, uma vez mais, dá conta da trajectória referencial que aqui está em causa, entre palavras, ou representações, e coisas.

4 «Para Truffaut, o cinema autobiográfico devia relacionar-se com a vida concebida como um itinerário, ou, em suma, como trama, mapeamento e aprendizagem afectivos da vida» (Conley 2007: 107).

5. Livro e filme

O encontro (ou o embate) de Adèle com François Truffaut vestido como um dos 16.^{os} Hussardos vem confirmar a importância da figuração do rosto na filmografia do realizador. Quase todos os críticos notam o carácter «hitchcockiano» deste *cameo*⁵, ou, numa leitura complementar da mesma situação, reiteram a obsessão maníaca de Adèle com Pinson, no lugar do qual aparece naquele momento o realizador, num jogo entre identificação e distanciamento⁶. No entanto, não me parece facilmente defensável que Adèle confunda com Pinson aquele homem de cabelo grisalho, por quem, aliás, tinha acabado de passar de frente. Tendo em conta a presença de um regimento inteiro em Halifax, apenas seria plausível que ela se deixasse confundir por um jovem no mínimo parecido com Pinson. Talvez o susto evidente no gesto de Adèle — no que parece ser uma constatação causadora de espanto que acompanha a revelação da cara de Truffaut ao espectador — derive do facto de ela o confundir por instantes com uma figura paterna, não necessariamente a de Victor Hugo, mas, num entendimento mais lato, a imagem arquetípica do pai ausente que assombra o filme e que pende sobre a protagonista, perturbando-a, segundo John Orr, na sua «intimidade» (Orr 2013: 161). Trata-se, claro, de uma intimidade afectiva e sexual, mas também — como se poderia depreender do confronto com *La Sirène du Mississippi* (*A Sereia do Mississippi*, 1969) e com a personagem dupla, *in disguise*, de Julie Roussel/Marion Vergano — intimidade (ou integridade) identitária.

Talvez aquele susto tenha, na verdade, um sentido mais literal, tão simples como, no interior da sua história, Adèle deparar com um outro criador, com o qual se vai confundir no final, sendo essa a misteriosa «identificação» a que alude

5 «Truffaut aparece em cinco dos seus outros filmes [...], e depois mostra-se à maneira de Hitchcock em *L'Histoire d'Adèle H.* (1975) e em *L'Argent de Poche* (1976)» (Colville 1994: 286); ou «Em *L'Histoire d'Adèle H.*, a brusca, breve e silenciosa aparição de Truffaut talvez seja uma piscadela de olho às famosas aparições de Hitchcock nos seus filmes» (Rodrigues 2005: 34).

6 «[O] realizador coloca-se no filme, numa aparição à Hitchcock, no papel de um oficial confundido por Adèle pelo amado e inatingível Pinson [...], eis toda a dolorosa participação de Truffaut na história que está a contar, a sua identificação, mas também o seu distanciamento» (Malanga 1996: 397).

Paola Malanga. Seguindo esta hipótese, portanto, pode dizer-se que naquele momento Adèle se encontra consigo mesma, mas também com um duplo seu, que, ao contrário de toda a gente em Halifax, sabe quem ela é realmente, até porque, tal como nós reconhecemos nele o *autor* do filme, ele a pode reconhecer como *personagem* sua. Se pensarmos na economia de *L'Histoire d'Adèle H.*, este seria mais um exemplo de um espelho deformado que diz a verdade ao dizer/mostrar uma coisa diametralmente diversa. Esta leitura ganha sentido se tivermos em linha de conta que ao encontro se segue a primeira cena de escrita do diário, como se, a partir daquele momento, Adèle se sentisse autorizada ou talvez até incitada a praticar uma forma de criação concorrente com a do filme, e, por implicação, uma obra de arte que poderá ser convergente ou divergente.

Escreva então a protagonista *com* o realizador ou *contra* ele, o paralelismo entre Truffaut e o seu filme e Adèle e o seu diário é reforçado pela noção de *obra* que vai revestir este último. Durante a noite, a escritora defenderá ferozmente o seu manuscrito de uma mão furtiva nas camaratas dos sem-abrigo, exclamando: «não toque nisso. *É o meu livro*». A identificação enfática que Adèle faz do manuscrito como «livro», e não como diário, evidencia sobretudo a competição com o pai e entre os únicos dois livros deste filme, o seu e o romance *Les Misérables*, mas reivindica também o seu estatuto autoral no seio do filme de Truffaut, a história de Adèle H., ou seja, a *sua* história. Assistíramos já a um movimento semelhante de emersão da protagonista no texto fílmico na cena em que o seu reflexo se sobrepõe ao nome apagado do pai, ou, em termos mais rigorosos, quando a sua imagem se revela nítida por via do apagamento do nome do pai no espelho do hipnotizador charlatão, não por acaso, a figura personificada da falsificação, da retórica e do faz-de-conta.

John Anzalone descreve a relação de Truffaut com as fontes literárias que adapta como um nexo intermedial em que o cinema é «uma forma de crítica literária» (Anzalone 1998: 52). Parece-me defensável a afirmação de que, à luz desta ideia, Truffaut assina o seu próprio filme *em nome* da protagonista — «Esta foi a história de Adèle H.», diz-nos a última legenda —, reconhecendo-lhe ao mesmo tempo a autoridade e a autonomia que não teve antes, através da truncagem do patronímico, reduzido a um «H». Este gesto de intervenção

crítica e criativa é da inteira responsabilidade de Truffaut, que, por meio dele, não só rebaptiza Adèle Hugo, reformulando a sua identidade enquanto personagem e via de *aproximação* à História, como encontra para si mesmo um pseudónimo.

Referências

- ANDREW, Dudley & Anne Gillain. 2013. *A Companion to François Truffaut*. West Sussex: Wiley-Blackwell.
- ANZALONE, John. 1998. «Heroes and Villains, or Truffaut and the Literary Pre/Text», in *The French Review*, vol. 72, n.º 1 (Out., 1998). Pp. 48-57.
- BOUGON, Patrice. 2014. «Les lettres de crédit dans *L'Histoire d'Adèle H.* de François Truffaut (1975)», in Hamaide-Jager *et al.* (eds), *La Lettre au Cinéma*. Arras Cedex: Artois Presses Universitaires. Pp. 177-191.
- BRUNO, Edoardo. 1981. «Il senso della morte», in Mario Simondi, org. (1981), *François Truffaut: L'Intrigo, Il Turbamento, l'Amore Nell'Opera di un Homme-Cinéma*. Firenze: La casa Usher. Pp. 103-108.
- COLLET, Jean. 2014. *François Truffaut*. Rome: Gremese.
- COLVILLE, Georgiana M.M. 1994. «Pères perdus, pères retrouvés dans l'oeuvre de François Truffaut», in *The French Review*, vol. 68, n.º 2 (Dez., 1994). Pp. 283-293.
- CONLEY, Tom. 2007. «Juvenile Geographies: *Les Mistons*», *Cartographic Cinema*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press. Pp. 106-124.
- HORI, Junji. 2013. «Truffaut and the Photographic: Cinema, Fetishism, Death», in Andrew & Gillain (2013: 137-152).
- JAMES, Henry. 1996. «The Altar of the Dead», *Complete Stories 1892-1898*. New York: Library of America. Pp. 450-485.
- KLINE, Jefferson T. 2010. «Cinema and/as Dream: Truffaut's "Royal Road" to *Adèle H.*», in *Unraveling French Cinema from L'Atalante to Caché*. Oxford: Wiley-Blackwell. Pp. 109-130.
- LEFEBVRE, Martin. 2013. «Truffaut and His "Doubles"», in Andrew & Gillain (2013: 23-70).
- MALANGA, Paola. 1996. *Tutto il cinema di Truffaut*. Milano: Baldini & Castoldi.
- NAGIB, Lúcia. 2013. «Film as Literature: or the Truffautian Malaise (*L'Homme qui Aimait les Femmes*)», in Andrew & Gillain (2013: 530-545).
- ORR, John (2013), «The Impasse of Intimacy: Romance and Tragedy in Truffaut's Cinema», in Andrew & Gillain (2013: 153-172).
- RODRIGUES, Antonio (org.). 2005. *François Truffaut — A Vida era o Écran*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema.
- TRUFFAUT, François. 1987. *Hitchcock — diálogo com Truffaut*. Lisboa: Dom Quixote.